
SPOTKANIE Z SZYMONEM SREBRNIKIEM – ANALIZA KOMUNIKACYJNA I PERFORMATYWNA

Abstract

The Meeting with Szymon Srebrnik from the Perspective of Communication and Performative Studies

The article offers a performative and communicative analysis of one scene from Claude Lanzmann's *Shoah*, in which the director talks with the inhabitants of Chełmno on Ner. I will be particularly interested in the theatrical character of the conversation outside the church. In Lanzmann's film one can find many individual gestures that connect the interlocutors with the described story and place. That is why I will discuss the ways in which they behave, their gestures and the way they speak about past events and the crime scene in front of which they stand with the survivor Szymon Srebrnik, many years later. Although they seem to form a choir, the individuality of their experience is crucial for the residents of Chełmno, and, what is more important reveals the emotions evoked by the recalled story.

Keywords: performative studies, testimony, Szymon Srebrnik, Chełmno

Słowa kluczowe: performatyka, świadectwo, Szymon Srebrnik, Chełmno

Amerykańska badaczka Shoshana Felman definiuje trzy grupy świadków w filmie *Shoah* Claude'a Lanzmanna i twierdzi, że dopiero zestawienie ich wypowiedzi daje możliwość szerokiego omówienia sytuacji komunikacyjnej

oraz uzyskania dokładniejszego wglądu w przekazywane w filmie treści. Pisze Felman:

Przed wszystkim widoczna jest różnica między trzema grupami świadków albo trzema seriami przepytanych: rzeczywistych postaci historycznych, którzy w odpowiedzi na zadawane przez Lanzmanna pytania odgrywają swoje role jako unikalni, a zarazem prawdziwi aktorzy filmu. Prezentują tym samym trzy podstawowe kategorie: tych, którzy byli świadkami katastrofy jako ofiary (ocalali Żydzi), tych, którzy byli świadkami katastrofy, będąc zarazem jej sprawcami (byli naziści), i tych, którzy byli świadkami katastrofy jako *bystanders* (Polacy) (Felman w: Felman, Laub 1992: 207–208).

Grzegorz Niziołek dodaje: „Stawką w tym podziale nie jest po prostu różnorodność punktów widzenia lub stopnia implikacji i zaangażowania emocjonalnego, ale niewspółmierność różnych pozycji topograficznych i poznawczych” (Niziołek 2016: 12). Uwidacznia się to również w rozmowie analizowanej w niniejszym artykule. Spośród kilkuset tysięcy ofiar funkcjonującego w latach 1941–1944 roku obozu zagłady SS-Sonderkommando Kulmhof ocalały jedynie cztery, a trzy złożyły świadectwo, w tym Szymon Srebrnik, którego oglądamy w analizowanej piętnastominutowej scenie filmowej rejestrującej jego pobyt w Chełmnie, gdzie po latach spotyka się z mieszkańcami wsi.

W tej analizie szczególnie interesować mnie będzie inscenizacyjny charakter rozmowy, którą reżyser prowadzi z grupką mieszkańców Chełmna. Świadkowie wyrażają tu swoje doświadczenie – unaocniają je, a widzowie to doświadczenie przejmują, „przeżywając” opowiadaną historię. Skupię się na perspektywie patrzenia na Zagładę przyjętej przez polskich postronnych/świadków¹ (mieszkańców miejscowości) i ocalałych (w tym wypadku Szymona Srebrnika) oraz na tym, w jaki sposób osoby te przedstawiają się widzom. Z oczywistych względów pominię w swojej analizie trzecią ze wspomnianych grup: oprawców, którzy w tym fragmencie filmowym nie są reprezentowani.

Jak pisze Karolina Koprowska, „Świadkowanie Zagładzie, a więc znalezienie się przy cudzym cierpieniu, było doświadczeniem większości polskiego społeczeństwa, zarazem jednak nie stało się ono po wojnie przedmiotem głębszego namysłu i publicznej dyskusji” (Koprowska 2018: 15). Zmianę takiego stanu rzeczy przyniósł zdaniem wielu badaczy film

¹ Na temat tego terminu por. Sendyka w niniejszym tomie, s. 8.

francuskiego reżysera, który udzielił głosu mieszkańcom polskiej wsi. „Pojawienie się filmu Lanzmanna w polskiej telewizji było aktem przerywania milczenia i skierowało proces rekonstruowania polskiej pamięci Zagłady w dotychczas publicznie nieeksploatowane obszary” – twierdzi Piotr Forecki (Forecki 2010: 149).

Mój tekst jest próbą analizy sytuacji komunikacyjnej, którą można rekonstruować na podstawie badanego w naszym projekcie materiału wizualnego. Zrozumienie ramy komunikacyjnej jest niezbędne do rozpatrywania wymiaru performatywnego tej sceny. Jak pisze Grzegorz Niziołek, „Lanzmann powszechnie głosił, że jego film jest przede wszystkim dziełem sztuki, że rządzi nim prawa teatru, inscenizacji, aktorstwa, emocji, osobistych obsesji, a nie wierności historycznym dokumentom” (Niziołek 2016: 9). Ta autointerpretacja reżysera zderza się w filmie z autentyzmem i bezpośredniością prezentacji doświadczeń świadków.

Performatywność jest inherentną właściwością wszelkich sytuacji społecznych. Dariusz Kosiński uważa, że ważną cechą performatyki jako metody opisu rzeczywistości społecznej jest skupienie się na działaniu i jego różnorodnych aspektach, na przebiegu, strukturze i rezultatach aktywności (Kosiński 2016: 21). Jak dodaje Ewa Domańska, analizą preformatywną kieruje „przeświadczenie (...), że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć” (Domańska 2007: 49). Stąd tak istotne jest analizowanie nagrań wypowiedzi świadków Zagłady jako ukazujących mechanizmy działań oraz performans pamiętania. Opisując zachowanie zgromadzonych przed kościołem w Chełmnie postronnych, posłużę się narzędziami analizy performatywnej, by naświetlić następujące elementy: kto pojawia się w filmie, jaką rolę przyjmuje oraz w jakim miejscu i okolicznościach się ujawnia; jaki repertuar gestów i zachowań cielesnych wspiera rozwijającą się wymianę zdań, w jaki sposób mówiący budują wypowiedzi oraz jak funkcjonują na tej szczególnej scenie.

Zarówno przestrzeń, jak i zachowanie rozmówców Lanzmanna są silnie steatralizowane. W analizowanej przez nasz zespół scenie kamera początkowo ukazuje osiem osób (trzy kobiety i pięciu mężczyzn) otaczających półokręgiem znajdującego się w centrum Szymona Srebrnika, następnie wyodrębnia obszar, w którym w półzblizeniu mieści się grupa od pięciu do piętnastu osób, w szerokim kadrze natomiast – około dwudziestu i więcej.

Poza ósmioma osobami, które towarzyszą Srebrnikowi od początku, grupa cały czas się przekształca, jest niejednorodna, tworzą ją kobiety i mężczyźni, zarówno dorośli, jak i dzieci. Przeważnie stoją dostojnie, ubrani w odświętne stroje. Raz po raz kolejne osoby dołączają do grupki, przystają na chwilę za zgromadzonymi wokół świadka, wchodzą i wychodzą z kościoła, a przede wszystkim dociekliwie zaglądają pozostałym przez ramię, sprawdzając, co się dzieje i co zatrzymuje grupę przed kościołem. Zebrani najpierw próbują usprawiedliwić słabszą frekwencję na uroczystości odpustu parafialnego, mówiąc, że z powodu nie najlepszej pogody i deszczu przyszło niewiele osób. Na stwierdzenie Lanzmanna, że przyszło ich dużo, odpowiadają: „Tak. Nie. Dużo. Tak, ale mało, bardzo mało. Jeszcze mało. Dzisiaj pada deszcz... dlatego” (01:22:46–01:22:53, Lanzmann 1985).

Uczestnicy sceny, ustawieni niczym chór w teatrze, wypowiadają się zarówno pojedynczo (partie oddawane poszczególnym osobom), jak i zbiorowo, na przykład kiedy wszyscy zgodnie powtarzają „Pamiętamy, tak, pamiętamy”. Osoby zabierające głos jakby decydują się wziąć udział w spektaklu, wystąpić na scenie wywiadu, co przejawia się między innymi w wyraźnej gestykulacji, sposobie poruszania się i intonacji. Na te aspekty zbiorowych działań językowych wskazuje w kontekście chóru antycznego Magdalena Figzał, pisząc, że to „właśnie jakości brzmieniowe, takie jak rytm, intonacja, dynamika, artykulacja w dużej mierze decydują o specyfice chóralnego komunikatu, częstokroć również uzupełnianego określoną gestyką, mimiką” (Figzał 2015: 216). Chwilami można odnieść wrażenie, że rozmówcy przekazują sobie głos, wspólnie ustalają pewne fakty, udzielają sobie wsparcia co do treści i sposobu wypowiedzi, na przykład gdy na pytanie: „Czy wtedy, wtedy Państwo wiedzieli, że to były ciężarówki, w których gazem truto, czy nie?”, odpowiadają: „Nie. Chyba... Tak. Wiedzieli. Myśmy nie wiedzieli. Ja nie wiedziałam” (01:26:51– 01:26:53, Lanzmann 1985), co z jednej strony wynika z chóralnego charakteru sceny, z drugiej zaś komplikuje tę chóralność, wprowadzając wiele indywidualnych punktów widzenia. Wspólnota nie mówi jednym głosem, ujawniają się osobiste perspektywy.

W miarę rozmowy dochodzi do jeszcze silniejszego zróżnicowania głosów. Na pierwszy plan wysuwają się pojedyncze osoby, które wypowiadają dłuższe narracyjne fragmenty, relacjonując swoje wspomnienia. Przykładem może być zwłaszcza pani w czerwonej chustce, która pełni jakby rolę koryfeusza, przewodnika chóru, którego zadaniem było nadawanie tempa

wypowiedzi i podejmowanie najtrudniejszych partii opowieści². Osoba ta stoi po lewej stronie, najbliżej Srebrnika. Jej „partie”, takie jak opowieść o rozmowie ze strażnikiem na temat przyszłego losu chłopca czy o podwójnych dnach garnków, są pierwszoplanowe. Szczegółowo opisuje, co znajdowało się w żydowskich bagażach i jak było ukrywane. Mówi: „Dwa dna, w garnkach dwa dna były w garnkach. W mydle, w mydle. W mydle, w kawałkach”. Pozostali uczestnicy sceny wspomagają ją słowami: „Co było w tych garnkach?” lub precyzują jej wypowiedź, mówiąc: „Tam było to, co dobre... Wartościowa rzecz. Zaszywane w kapoty” (01:32:28–01:32:49, Lanzmann 1985). W innym momencie, kierując wzrok ku górze, kobieta zaczyna odpamiętywać – odgrywać przed resztą zebranych wydarzenia sprzed lat, próbując jak najlepiej je zrelacjonować: „Smutny był. Nawet ja go podziwiałam, mówię: «Takie dziecko», mówię, «trzymacie», do tego mówię: «Laabs, puśćcie go», do tego Niemca. A on mówi: Wo? że gdzie, a ja mówię: «Do ojca, do matki». A on mówi: «Niedługo pójdzie do ojca, do matki», a on pokazał, o tu, w niebo palcem mi pokazał” (01:24:08–01:24:16, Lanzmann 1985)³. Przez cały czas kamera śledzi wtedy zachowanie zebranych. Wszyscy łącznie ze Srebrnikiem uśmiechają się do kamery; nawet kobieta opowiadająca o smutnym Szymku ma na twarzy uśmiech. Warto też przywołać scenę, w której ktoś inny, mężczyzna z papierosem, przejmuje główną rolę. Wchodzi w kadr teatralnie, pewny siebie, zajmuje pierwszy plan, mówiąc: „Panowie tu tłumaczą, ale źle”, i rozpoczyna swoją opowieść o etapach eksterminacji miejscowych Żydów, o tym, gdzie ich przetrzymywano (getto – pałac – kościół – las) i w jakich okolicznościach ich wywożono (01:25:16–01:25:24, Lanzmann 1985). Po tym skorygowaniu pozostałych rozmówców mężczyzna opuszcza grupę i znika poza kadrem. Włącza się w scenę zbiorową jedynie na moment, aby uporządkować wywód i naprowadzić go na właściwe tory, po czym ponownie oddaje głos grupie. Podobnie dzieje się, kiedy pan Kantorowski (jedyne, którego nazwisko pada w filmie) mówi: „Ja tu wystąpię i powiem” (01:34:11, Lanzmann 1985), po czym wychodzi zza Srebrnika, staje przed zgromadzonymi i energicznie gestykuluje, przede wszystkim gwałtownie poruszając rękami, opowiada – czy raczej odgrywa – zasłyszaną historię z Międzyrzecza.

² Koryfeusz to „przewodnik chóru w dramacie greckim (...) poddawał chórowi rytm i melodię, za jego pośrednictwem chór brał udział w części dialogowanej dramatu”; zob. Winniczuk 1968: 175.

³ Więcej o wymowie tej sceny piszą Joanna Sobesto i Magda Heydel, s. 61–64.

Wszystkie wymienione tu zabiegi sceniczne mają, jak się zdaje, sprawić, by uczestnicy wywiadu stali się bardziej atrakcyjni, a przez to również bardziej przekonujący zarówno dla Lanzmanna, jak i dla potencjalnych widzów. Mówiący czują się gospodarzami, są dumni z tego, że to oni rozmawiają z reżyserem, a gość jest świadkiem ich uroczystości. Są wśród nich osoby nadmiernie ekspresyjne, ale większość przeważnie poprzestaje na spoglądaniu wokół, poprawianiu ubrania czy nieznacznej zmianie ułożenia ciała, zajmując swoje stałe miejsca przy „panu Szymku”. Podobnie ze Srebrnikiem: poza paleniem papierosa i przeciągnięciem ręką po twarzy, jego gestykulacja czy też motoryka ciała jest minimalna. Srebrnik na ogół stoi zasłuchany ze złączonymi z przodu rękami, od czasu do czasu uśmiechając się i patrząc dookoła.

Zbigniew Kadłubek pisze:

Chór w tragedii wyłania się z logosem (...). Chór ma także sens społeczny i wspólnotowy. Pieśń chóru mogła rozwinąć się w formie (...) opowieści o przygodach bohatera, jako refleksja o położeniu wszystkich ludzi spiętych jarzmem losu. Chór to wtargnięcie z inną prawdą o ludziach. (...) zaczynają prowadzić dialog z przeznaczeniem, niewinnością, złośliwością bogów i ludzkim smutkiem. Chór jest każdym my. Chór wie wszystko. A to wiedza najbar dziej tragiczna ze wszystkich⁴.

„Chór” mieszkańców Chełmna pełni podobną funkcję. Reprezentacja chełmińskiej wspólnoty zyskuje szansę, być może po raz pierwszy, by przedstawić wojenne wydarzenia w Chełmnie z własnej perspektywy. Stają przed Lanzmannem i decydują się opowiedzieć przed kamerą swoje wojenne wspomnienia. Są jedynymi – poza Srebrnikiem – dysponentami wiedzy o przeszłości tego miejsca.

Konieczna obecność chóru zrodziła się właśnie z silnej, a zarazem naturalnej więzi łączącej jednostkę ze zbiorowością, jak pisze Ewa Partyga (2004: 25). Podobnie i tutaj: Srebrnik jest zwornikiem całej narracji, a jego ponowna obecność w Chełmnie pobudza zebranych do mówienia. Z radością witają go w swoim gronie. Na pytanie reżysera, podane po polsku przez tłumaczkę: „Czy państwo są zadowoleni, że spotkali się państwo znowu z panem Srebrnikiem?”, odpowiadają zgodnie, niemal jednym głosem: „Bardzo. Tak bardzo. Wszyscy się cieszymy. Fajnie... ze życia pana Szymka. Tak. Po

⁴ http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=2120:rola-choru-w-tragedii-greckiej&catid=81&Itemid=335 (dostęp: 02.09.2018).

tylu latach. Że go zobaczyliśmy. Przez wszystko, co on przeżył, to teraz jak go widzimy, to się bardzo cieszymy” (01:22:58–01:23:14, Lanzmann 1985). Jak zauważa Głowacka, zebrani „mówią o Srebrniku «pan Szymek», a nie «pan Szymon», gdyż zapamiętali go jako małego Szymka, gdy był «śpiewającym na rzece chłopcem», a to, że pozostają przy tym zdrobnieniu, zazwyczaj stosowanym wobec dzieci, jest ulotnym śladem pamięci o przeszłości” (Głowacka 2016: 306)⁵. Sama jego obecność jako tego, który współpamięta, jest dla nich niezwykle istotna. W czasie rozmowy Srebrnik niejednokrotnie jest dla zebranych instancją, od której oczekują potwierdzenia prawdziwości swoich słów. Jego aprobata ma stanowić gwarancję słuszności. Zażyłość z nim jest cenna dla uczestników sceny, czego dowodem jest choćby ciągle angażowanie Srebrnika w „kularowe” rozmowy, odbywające się przed kamerą, ale na tyle cicho, że momentami prawie nieuchwytnie dla widzów. W tekście *Językowa tożsamość świadka...* Joanna Sobesto i Magda Heydel analizują jeden z takich momentów, w którym wspomniana już kobieta w czerwonej chustce, kończąc swój monolog o Srebrniku, dodaje zdanie wypowiedziane wprost do niego, niemal niesłyszalnie⁶.

Taka współobecność i współpamiętanie świadków są, jak twierdzi Dorota Głowacka, „z natury performatywne” (Głowacka 2016: 309–310). W analizowanej scenie ich wpływ jest obustronny. Srebrnik czuje wsparcie otoczenia, a to pozwala mu na nieco inne zachowanie: jego uśmiechy, gest palenia papierosa czy pełna zrozumienia wymiana spojrzeń z zebranymi świadczą o tym, że czuje się akceptowanym członkiem wspólnoty, jest tu „u siebie”. Poza tym, choć on i zgromadzona wokół niego grupa mogą pamiętać inne wydarzenia lub przywoływać je w różny sposób, łączą ich wspólne ramy pamiętania, charakterystyczne dla lokalnej społeczności, która żyje z sobą, zna się i może poddawać swoje wypowiedzi mniej lub bardziej zwerbalizowanej wzajemnej ocenie.

Dla zebranych sytuacja nie jest pozbawiona stresu. Rozmawiają z obcym, który ma pewną władzę, i muszą liczyć się z tym, że ich słowa zostają zarejestrowane i upublicznione, a przy tym zmagają się z samą traumatyczną materią wspomnień. Nie pozostaje to bez wpływu na zachowanie i styl wypowiedzi całej grupy i jej poszczególnych członków⁷. Pojawiają się

⁵ Więcej o samej formule zdrobnienia w tekstach Joanny Sobesto i Magdy Heydel, Karoliny Kwaśnej i Magdy Heydel oraz Artura Czesaka w tym tomie.

⁶ Por. Sobesto i Heydel, s. 64.

⁷ W tym obiegu wypowiedzi oraz procesie ich tłumaczenia niezwykle istotna jest rola tłumaczki. Janicka dokonuje selekcji usłyszanych głosów, a ze względu na toczące się za

momenty zawahania, zwłoki, próby odwrócenia uwagi, zmiany tematu. Wypowiedzi bywają pełne sprzeczności, rwane, chaotyczne, niekiedy niegramatyczne, z przemilczeniami (np. brak odpowiedzi na pytanie zadane tuż przed początkiem procesji). W tych relacjach zwraca uwagę trudność nie tyle w odtworzeniu wspomnień, ile raczej w ubraniu ich we właściwe słowa, tak by jak najdokładniej przedstawić wydarzenia. Zebrani są niczym aktorzy bez gotowego scenariusza, improwizują, składając historię w całość, tu i teraz, na żywo. Odwołują się do wspólnych doświadczeń – nie muszą (sobie) wszystkiego wyjaśniać, ale odbiorca: tłumaczka czy Lanzmann, nie dysponuje podobnym zapleczem, nie ma dostępu do opisywanej rzeczywistości i zapewne dlatego rozmówcy wskazują palcem na miejsca, o których opowiadają. Taka deiktyczna aktywność wspomaga słowo, służy lepszemu wizualizowaniu oraz, co najważniejsze, przykuwa uwagę widza, ponieważ uwypukla elementy potencjalnie istotne w toku narracji. Tak dzieje się choćby wtedy, gdy mieszkańcy opowiadają, dokąd przyjeżdżały ciężarówki z Żydami: wszyscy zgodnie wskazują na drzwi kościoła, które znajdują się tuż za nimi (01:26:29–01:26:37, Lanzmann 1985).

Rozmowa reżysera z mieszkańcami Chełmna toczy się w miejscu kluczowym dla opowiadanej historii, w którym rozgrywały się przywoływane wydarzenia. To tutaj, w tym kościele i przed nim, Żydzi byli przetrzymywani i stąd byli wywożeni. To tutaj, w tym otoczeniu, zakorzenione jest życie codzienne miejscowych świadków Holokaustu. Jak pisze Aleksandra Szczepan, „Świadczący obserwator Zagłady, mieszkający od lat w miejscu wydarzenia, niczym element otaczającego krajobrazu, łączy swoim ciałem i pamięcią dwa punkty: teraz i wtedy w niezmiennym tu” (Szczepan 2018a : 298). Opowieść o tym, jak przed laty wyglądało to miejsce, zebrani rozpoczynają od zgodnego „Pamiętamy. Tak, pamiętamy” (01:24:51–01:24:52, Lanzmann 1985). Może to dowodzić, że nie wyparli tych wydarzeń z pamięci, lecz przeciwnie: przechowywali je, być może czekając na taką właśnie okazję, gdy ktoś ich zapyta. Próbują odtworzyć to, co widzieli. Powracają do sceny zbrodni, na którą wówczas nie można było nawet spojrzeć (zob. 01:27:18–01:27:27, Lanzmann 1985). Przywołują przy tym różne punkty

nimi uroczystości nierzadko nie ma szansy wszystkiego usłyszeć, często także neutralizuje oskarżycielskie pytania Lanzmanna i niezgrabne odpowiedzi świadków, co w konsekwencji prowadzi do spłylenia, redukcji lub wręcz wyjałowienia i kastracji oryginalnych wypowiedzi. Tłumaczka wyławia z tego chóru świadków element relewantny, syntetyzuje wielość głosów, daje również przepytującym czas na zaplanowanie kolejnych odpowiedzi. Por. K. Kwaśna, M. Heydel w tym tomie.

topografii: plebanię, gdzie przechowywano walizki ofiar, las, pałac, kościół, rzekę. Opowiadają także o metodach stosowanych przez oprawców przy transportowaniu ofiar, chociażby o budowaniu platformy prowadzącej do kościoła, która miała umożliwić ciężarówkom wjazd do świątyni (01:24:54–01:24:58, Lanzmann 1985). Szczepan dodaje do przywołanych wcześniej czynników: ciała i pamięci, trzeci nieodzowny w pracy interpretacyjnej nad tym materiałem element, mianowicie gest. Pisze,

Poprzez „skomplikowane praktyki zaznaczania, obserwacji, obliczeń, interpretacji i przedstawienia”, jako wynik fuzji indeksu miejsca i ciała oraz widmowej obecności przeszłości, sprzężenia „autentyczności” gestu, przestrzeni i afektu oraz „teatralności” odegrania, inscenizacji, powtórzenia – powstaje scena zbrodni. Kategoria ta pozwala zinterpretować posttraumatyczny polski krajobraz, sieć miejsc rozproszonej Zagłady, na przecięciu różnych perspektyw badawczych: jako teren forensycznego śledztwa, reprezentację w wizualnych ramach krajobrazu, soczewkę społecznych energii oraz konkurencyjnych praktyk upamiętniania i zapomniania, punkt koncentracji afektów i narracji pamięci (Szczepan 2018b: 322).

W filmie Lanzmanna można dostrzec wiele takich gestów, które łączą zebranych z opisywaną historią i miejscem. Kiedy jest mowa o tym, że nie można było w ogóle odzywać się do Żydów, następuje zbliżenie na dwie postaci: Srebrnika i stojącego za nim mężczyznę w okularach (pana Kantorowskiego), którzy w tym samym momencie przeciągają ręką po twarzy i jakby zamykają dłoń na ustach (01:33:05–01:33:15, Lanzmann 1985), wzmacniając sens wypowiedzianych w tle słów. Dla lepszego zwizualizowania swojej opowieści zebrani nieraz wskazują na coś palcem. Otacza ich teraz zupełnie inna przestrzeń niż ta, którą widzą mentalnie, może więc próbują gestami wspomagać swój przekaz werbalny.

„Claude Lanzmann, realizując swój film, pragnął stworzyć nową formułę opisu świata *Shoah*. Formułę, która stawia widza przed nowym, radykalnym doświadczeniem, tak innym od wszystkiego, z czym obcował wcześniej. W *Shoah* kamuflaż filmowej formy doprowadzony jest do perfekcji” (Kwieciński 2012: 21). Zdaniem Bartosza Kwiecińskiego, „możemy uznać, że *Shoah* jest dokumentem kreacyjnym, posiadającym jednak ściśle ograniczone granice interwencji reżysera” (Kwieciński 2012: 24). Lanzmann, mając przewagę zarówno jako reżyser, jak i wykształcony człowiek Zachodu, przez

cały czas traktuje chełmnian instrumentalnie, umieszcza ich w z góry zaprojektowanej ramie. Nie kieruje się chęcią wysłuchania ich słów, lecz chęcią potwierdzenia własnych przemyśleń i przekonań na temat Zagłady, wręcz rozdania ról w taki sposób, by jego poglądy okazały się słuszne. Mieszkańcy Chełmna, wystawieni przez Lanzmanna na widok publiczny i świadomi, że się ich nagrywa, dokonują autokorekty: poprawiają sobie fryzury i stroje, na przykład jedna z kobiet wciąż przesuwając chustkę na głowie, mężczyźni przyglądają włosy (01:23:27–01:23:33, Lanzmann 1985). Mimo starań nie są dla reżysera równoprawnymi partnerami ani nawet osobami, z których każda ma własną historię. Lanzmann postrzega ich raczej jako aktorów zaplanowanego przez siebie i rejestrowanego widowiska.

Wstępem do spotkania pod kościołem jest wykonywana niegdyś na warszawskich scenach tęskna piosenka Mieczysława Fogga *Mały biały domek* (01:21:53, Lanzmann 1985)⁸, śpiewana przez Srebrnika, który łódką przemierza miejscową rzekę Ner. Reżyser wprowadza element kontrastu, budując niemal sentymentalną sekwencję, która sugeruje, że powrót Srebrnika do Chełmna to nie tyle powrót do traumatycznej przeszłości, ile ponowne przeniesienie się do kraju dzieciństwa. Po tym ujęciu idyllicznego krajobrazu okolic Chełmna reżyser przechodzi do rozmowy ze świadkiem i sceny zbiorowej przed kościołem.

I choć sceneria rekonstrukcji nie jest tożsama z miejscem, w którym rozegrały się wydarzenia z przeszłości, Lanzmann wydaje się obsesyjnie krążyć wokół idei choćby wizualnej identyczności [z tu i teraz – przyp. S.P.] niepokojąco idyllicznego krajobrazu: w jednej ze scen, która nie weszła do ostatecznej wersji filmu, dopytuje Gawkowskiego⁹: „Czy krajobraz w tym czasie przypominał to, co jest tu teraz: te drzewa, ten spokój, tę słodycz?” (Szczepan 2018a: 299).

Jak komentuje dalej Szczepan, Lanzmann powraca do „utrwalonych w pamięci świadków i w materii miejsc dawnych egzekucji – śladów ludobójstwa w postrzeganym dotychczas fantazmatycznie, idyllicznym

⁸ Tę samą piosenkę Niemcy kazali śpiewać Szymonowi Srebrnikowi, gdy jako trzynastoletni chłopiec z *Arbeitskommando* sprzątał ciężarówki, w których zagazowywano Żydów. Zob. Bratkowska 2017.

⁹ Henryk Gawkowski jest jednym z przepytanych przez Lanzmanna świadków Zagłady. W czasie wojny był kolejjarzem w Małkini niedaleko Treblinki, do której transportowano Żydów z okolicznych miejscowości. Por. Szczepan 2018a: 298.

posttraumatycznym krajobrazie” (Szczepan 2018a: 313)¹⁰. Forecki zauważa, że Francuz przez swój projekt filmowy pobudzał „do mówienia nie tylko miejsca, ale także swoich rozmówców, wystawiając ich przy tym niekiedy na ciężką próbę. Drażył i formułował wnikliwe pytania, z których naczelne dotyczyły uczuć towarzyszących ofiarom, sprawcom i świadkom w czasie, gdy wypełniali swoją obronę i nadaną rolę w przeszłości” (Forecki 2010: 134). Język i pozawerbalne reakcje ujawniają momenty, w których uczestnicy rozmowy nie chcą lub nie potrafią wypowiedzieć określonych słów, nazwać sytuacji lub przekazać ich tłumacze i Lanzmannowi. Scena rozgrywa się na przykościelnym placu, przed głównym wejściem do świątyni. Początkowo plac jest niemal pusty poza wspomnianą grupą ośmiu osób ze Srebrnikiem, po czym z wolna się zapełnia – w tle widzimy wchodzących do kościoła ludzi oraz tych, którzy dołączają do grupy. Świątynia jest cały czas otwarta, dopiero po zakończonej rozmowie mamy zbliżenie na zamknięte drzwi i całkowicie opustoszały plac przykościelny, aż wreszcie wraz z kamerą oddalamy się od kościoła i patrzymy na niego z oddali.

Okoliczności rozmowy są szczególne, gdyż właśnie tego dnia w Chełmnie odbywa się odpust parafialny: uroczystość Narodzenia Najświętszej Marii Panny). Wymowę sceny potęguje właśnie sakralny wymiar uroczystości, który przejawia się w podniosłym, wspólnotowym przeżywaniu święta i sumy odpustowej. Na wejście rozbrzmiewa pieśń *Jezusa ukrytego mam w sakramencie czcić*, w trakcie procesji można dostrzec niosących chorągwie i feretrony oraz dziewczynki sypiące kwiaty. Interesujące, że Lanzmann przyjeżdża ze Srebrnikiem do Chełmna właśnie w święto patronalne. W tym szczególnym dniu można uzyskać odpust zupełny: darowanie kary doczesnej za grzechy, odpuszczenie win (Knapik 2009)¹¹. Rytualno-religijny kontekst rozmowy i przestrzeń, w której ona się toczy, nasuwają skojarzenia ze średniowiecznymi misteriami czy miraklami, odgrywanymi na rynkach i placach. Tak jak w miraklach, mamy tu opowieść o kimś ważnym dla zgromadzonych – z tym że nie chodzi już o zmarłego świętego, ale o osobę obecną wśród ludzi, którzy publicznie referują, a niekiedy odgrywają jej

¹⁰ Więcej o topografii oraz znaczeniu miejsca i krajobrazu w *Shoah* Lanzmanna w: Sendyka 2013: 3 oraz Sendyka 2019: 87–110.

¹¹ Warto wspomnieć, że słowo „odpust” pada wielokrotnie w wypowiedziach parafian przed kościołem, a jego znaczenie można rozpatrywać na wielu płaszczyznach: 1) jako uzyskanie odpustu za grzechy; 2) jako wybaczenie win sobie nawzajem; 3) jako wybaczenie win oprawcom, którzy niegdyś dokonali zbrodni na miejscowej ludności żydowskiej: rozliczanie się z przeszłością.

losy. Zebrani przed kościołem dają do zrozumienia, że zarówno Srebrnik, jak i jego historia są istotną składową ich życia. Elementem widowisk średniowiecznych była procesja, tu również towarzysząca rozmowie Lanzmanna z mieszkańcami Chełmna, a w pewnym sensie włączona w jej przebieg. Jak pisze Margot Berthold, „widowisko przeniosło się z nawy przed portal kościoła, na dziedziniec klasztorny, wreszcie na plac targowy – w sam środek dnia powszedniego, który niebawem nasycił je właściwym sobie kolorytem i odrębnością” (Berthold 1980: 187). Takie było założenie miraków, przedstawiających cudowne interwencje Boga w życiu człowieka – nie tylko świętego, ale i świeckiego, podobnie jak w prezentowanej przez Lanzmanna historii Szymona Srebrnika, który cudem ocalał z Zagłady, a którego niczym bohatera witają zgromadzeni pod kościołem.

Uczestnicy rozmowy w tej scenie filmu są ustawieni jak do grupowego zdjęcia, takiego jak to, które zaraz po wojnie, najprawdopodobniej jeszcze w 1945 roku, wykonał Nachman Zonabend przed kościołem w Chełmnie. Fotografia ta ukazuje członków łódzkiego oddziału Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, która rozpoczęła działalność od oględzin miejsca funkcjonowania obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem 26 maja 1945 roku (Por. Litka, Lorek, Pawlikowski 2017). Warto zauważyć, że członkowie Komisji ustawili się podobnie jak rozmówcy Lanzmanna: w półokręgu, w większości patrząc wprost na fotografa, przed głównym wejściem do tego samego kościoła, przed którym Lanzmann rozmawia z mieszkańcami. Można nawet mówić o podobnej funkcji obydwu wizyt, bo reżyser także prowadzi swoje śledztwo, by ustalić, co w czasie wojny wydarzyło się z lokalną społecznością żydowską.

Takie ustawienie przepytywanych przez Lanzmanna świadków przypomina również inscenizację żywego obrazu. Żywy obraz to forma z pogranicza teatru i malarstwa: kompozycja figuralna przedstawiająca postać lub postacie zastygłe w ekspresyjnej pozie, często z towarzyszeniem muzyki. Rozkwit popularności tych aranżowanych scen przypada na przełom wieku XVIII i XIX. Żywe obrazy towarzyszyły najczęściej upamiętnieniu wydarzeń ważnych dla danej społeczności pod względem religijnym lub społecznym. Poza funkcją ludyczną miały za zadanie edukować odbiorców. Dla zebranych przed kościołem ważna jest możliwość wypowiedzenia się. Pozostają z reżyserem, rezygnując z udziału w ważnych dla nich obrzędach religijnych. Zgadza się więc na udział w innym widowisku, w którym mogą

udowodnić, jak wiele są w stanie przekazać na temat wydarzeń sprzed lat. Niekiedy nawet zyskują przewagę nad rozmówcą, na przykład gdy przerywają wywiad przy wyjściu procesji z kościoła (01:28:59, Lanzmann 1985). Lanzmann pyta, co działo się w kościele w czasie wojny i czy cokolwiek wtedy widzieli. Odpowiadają, że nie wolno im było tam nawet spoglądać. Mówią natomiast o krzyku Żydów dobiegającym ze środka. Podczas gdy Srebnik spokojnie pali papierosa, zebrani – a zwłaszcza wspomniana już pani w czerwonej chustce – przy wtórze kościelnych dzwonek przywołują głosy Żydów, naśladując je i odgrywając, niejako przyjmując na chwilę pozycję ofiar, wcielając się w nie przed kamerą. „Oj, oj, oj... nawet Jezusa wzywali: O Jezu, O Maryjo, Matki Boskiej i Boga, *Mein Gott, Mein Gott, lieber Gott, lieber Gott*, było ich słyszać. *Mein Gott, lieber Gott*” (01:28:10–01:28:21, Lanzmann 1985) – mówi pani w czerwonej chustce, a reszta jej przytakuje, potwierdzając jej wersję wydarzeń. Srebnik w tym czasie z papierosem w ustach rozgląda się dookoła, słucha, spogląda w kamerę, wreszcie – czego nie słyszymy, ale widzimy – tłumaczy czy dopowiada coś zgromadzonym. Następnie zebrani na placu wspominają o plebanii pełnej walizek ze złotem. Kamera jest wtedy skierowana na kościół, z którego pomału wychodzą wierni, ustawiając się do procesji. Kiedy kamera znów skupia się na rozmówcach Lanzmanna, reżyser dopytuje, skąd wiedzą, że tam znajdowało się złoto. Zebrani milkną, kończąc w tym miejscu swoją wypowiedź, choć w rzeczywistości to Lanzmann decyduje o cięciu i ukazaniu tła rozmowy. W tym czasie rozlegają się kościelne dzwony, chełmianie wraz ze Srebnikiem odwracają się tyłem do kamery i Lanzmanna, robiąc przejście dla procesji, a zarazem dają kamerzyście możliwość uchwycenia tego ważnego momentu (co sprawdzają, zerkając w kamerę). Wszyscy klękają przed niesioną przez kapłana monstrancją. Robi to także Szymon Srebnik – z szacunku dla praktyk religijnych lub przymuszony przez włączenie go do grupy za pomocą wzajemnego ustawienia, gestów, dotknięć, mikrowymian słownych. Dowodzi to, że Srebnik w tym momencie wybiera grupę, w czym uwidacznia się jego zażyłość z mieszkańcami Chełmna. Po przejściu procesji uczestnicy wywiadu wracają na swoje wcześniejsze miejsca – z tą różnicą, że ich grono się powiększa, a tuż obok Srebnika, po jego prawej stronie, staje zasłuchany chłopiec. Na zadane tuż przed procesją pytanie odpowiedź już nie pada, jakby zebrani próbowali ukryć, skąd mają tak szczegółową wiedzę na temat żydowskich kosztowności.

Drugim wyrazistym przykładem tymczasowej – może jedynie pozornej – przewagi nad reżyserem jest chwila rozejścia się grupy. Jeden z zebranych

sugeruje, by już zakończyć spotkanie. Padają słowa: „No, to już chyba koniec, już wszystko panu powiedzieli” (01:36:49, Lanzmann 1985). Następuje zbliżenie na twarz Srebrnika, jego oczy, a potem kamera ukazuje zamknięte drzwi kościoła i opustoszały plac. Jest to moment odzyskania podmiotowości przez kadrowanych przez Lanzmanna ludzi, moment wyjścia z roli. Podobnie jak przed procesją, zgromadzeni decydują, że nie chcą opowiadać dalej, ale to reżyser dokonuje cięcia. Godząc się na wyczerpanie przez nich wątku, zamyka w tym miejscu rozmowę.

Artur Czesak w niniejszym tomie wskazuje na cztery czynniki kształtujące omawianą sytuację komunikacyjną: obecność ekipy filmującej, miejsce i czas rozmowy, barierę międzyjęzykową oraz zapośredniczone tłumaczenie. Moja analiza pokazuje, w jaki sposób spoglądający w oko kamery mieszkańcy Chełmna opowiadają o traumatycznych wydarzeniach z przeszłości, a przede wszystkim jak się przy tym zachowują. W trakcie rozmowy, stojąc w kilku-, a czasem nawet kilkunastoosobowym chórze, poszczególne osoby często używają zaimka osobowego „ja”, podkreślając własne, osobiste, odrębne doświadczenie tamtych wojennych czasów. Pojawiają się takie stwierdzenia jak: „Ja nie wiedziałam”, „Ja im chleb i ogórki nosiłem”, „Ja tu wystąpię i powiem”. To zachowanie indywidualności doświadczenia jest dla mieszkańców Chełmna bardzo ważne, ujawnia emocje, jakie towarzyszą określonym fragmentom opowieści, a także wskazuje momenty autokreacji czy wycofania. Wsparte gestem słowa umożliwiają ponowne odegranie przed Lanzmannem tego, co działo się w tym miejscu przed laty, a w centrum czego ponownie staje Szymon Srebrnik.

Bibliografia

- Benkowska, E. 2018. *Tłumaczenie to zawsze interpretacja – uwagi o przekładzie napisów do filmu*, „Translatorica & Translata” 1, s. 81–92.
- Berthold M. 1980. *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa.
- Bratkowska M. 2017. „Shoah” – *nieistniejące miejsca w pamięci*, <http://wyborcza.pl/7,90535,21526813,shoah-nieistniejace-miejsca-w-pamieci.html> (dostęp: 06.04.2019).
- Domańska E. 2007. „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 5, s. 48–61.
- Felman Sh., Laub D. 1992. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York. Routledge.

- Figzał M. 2015. *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*, w: G. Golik-Szarawska (red.), *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego: konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego. Materiały*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 213–224.
- Forecki P. 2010. *Od „Shoah” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Głowacka D. 2014. *Wieża Babel. Świadectwa Holokaustu a etyka przekładu*, „Przekładaniec” 29, s. 229–255.
- 2016. *Współ-pamięć, pamięć „negatywna” i dylematy przekładu w „wycinkach” z „Shoah” Claude’a Lanzmanna*, „Teksty Drugie” 6, s. 297–311.
- Joniec W. 1990. *Twórczość Stéphanie-Félicité de Genlis w Polsce*, „Pamiętnik Literacki” 81(4), s. 17–36.
- Knapik B.H. (red.). 2009. *Odpust zupełny i odpusty częściowe*, Katowice: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów Niepokalanów.
- Koprowska K. 2018. *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*, Kraków: Universitas.
- Kosiński D. 2016. *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kuhiwczak P. 2007. *The Grammar of Survival. How Do We Read Holocaust Testimonies?* w: M. Salama-Carr (red.), *Translating and Interpreting Conflict*, Amsterdam–Nowy Jork: John Benjamins, s. 61–73.
- Kwieciński B. 2012. *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci o Zagładzie*, Kraków: Universitas.
- Majewski T. 2007. *Świadectwo – pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem Języka*, „Teksty Drugie” 5, s. 74–84.
- Lanzmann C. 1985. *Shoah*.
- Litka P., Lorek Z., Pawlikowski G. 2017. *Śledztwo sędziego Bednarza*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sledztwo-sedziego-bednarza-146565?language=pl> (dostęp: 28.08.2018).
- Niziołek G. 2016. *Lęk przed afektem*, „Didaskalia” 131, s. 9–17.
- Partyka E. 2004. *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków: Wydawnictwo: Księgarnia Akademicka.
- Sendyka R. 2013. *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci (non-lieux de memoire)*, „Teksty Drugie” 1–2, s. 323–344.
- 2017. *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 18, s. 1–14.
- 2018. *Od obserwatorów do gapiów. Kategoria bystanders i analiza wizualna*, „Teksty Drugie” 3, s. 117–130.
- 2019. *Śledztwo i łowy. Nie-miejsca pamięci i krajobraz cynegetyczny*, w: A. Ubortowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś (red.), *Poetyki ekocydu. historia, natura, konflikt*, Warszawa: Instytut Badan Literackich, s. 87–110.
- Srebrnik S. 1945. *Protocol of the Interrogation of the Witness*, <http://www.holocaustresearchproject.org/survivor/srebrnik.html> (dostęp: 17.08.2018).

- Szczepan A. 2017. *Świadek/postronny*, w: K. Jarzyńska, M. Kobielska, J. Muchowski, R. Sendyka, A. Szczepan (red.), *Nie-miejsca pamięci. Elementarz*, Kraków: Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci.
- 2018a. „Przestrzeń zaraz pokażę”. *Krajobrazy Zagłady, performanse pamięci*, „Teksty Drugie” 1, s. 297–320.
- 2018b. *O wystawianiu historii. Świadek Zagłady na scenie zbrodni*, „Teksty Drugie” 3, s. 309–323.
- Turner V. 2005. *Od rytuału do teatru*, przeł. M. Dziekan, J. Dziekan, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Winniczuk L. (red.). 1968. *Mały Słownik Kultury Antycznej*. red., Warszawa: Wiedza Powszechna.